

# châtelet

THEATRE MUSICAL DE PARIS

---



Cycle de créations  
Festival d'Automne à Paris

**Bruno Maderna**  
Juilliard Serenade

**Luciano Berio**  
Canticum Novissimi Testamenti (Ballata) \*  
*Création*

**Pierre Boulez**  
Douze Notations  
Deuxième Sonate pour piano

Maurizio Pollini      piano

Ensemble InterContemporain  
London Voices, Directeur Terry Edwards  
The Raschèr Saxophone Quartet

Direction Pierre Boulez

\* Commande du Festival d'Automne à Paris  
et de la Fondation Louis Vuitton pour l'Opéra et la Musique,  
avec le concours de l'Etat



Coproduction Festival d'Automne à Paris,  
Fondation Louis Vuitton pour l'Opéra et la Musique,  
Théâtre du Châtelet,  
Ensemble InterContemporain

Lundi 18 décembre 1989 20h30

FONDATION  
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE  
POUR LA MUSIQUE

MAIRIE DE PARIS

RTL

### Bruno Maderna, Juilliard Serenade (1971)

Une des dernières partitions de son auteur, la *Juilliard Serenade* commandée par la célèbre institution new-yorkaise, fait partie des oeuvres "ouvertes" telles que Maderna aimait à les imaginer pour de petits ensembles assez malléables au gré des circonstances. La partition se compose de trente-cinq séquences indépendantes, dont l'ordonnance et l'agencement internes sont laissés à la discrétion du chef d'orchestre. Celui-ci décidera de l'ordre de succession et de superposition de feuillets séparés, allant du solo jusqu'au groupement de seize instrumentistes. Les fragments sont composés de manière à permettre une alternance entre séquences strictes et libres, les interprètes disposant d'éléments leur assurant la possibilité d'articuler une forme contrôlable dans son ensemble, tout en pouvant à loisir relâcher la tension auditive du détail.

Les figures sonores offrent un éventail stylistique assez vaste, à l'intérieur d'une homogénéité globale - tout cliché historique en est exclu, contrairement au *Venetian Journal* ou au *Satyricon*. Cela va de la simple mélodie isolée aux répartitions statistiques des unités sonores, donnant déjà une indication quant au sens qu'impliquent les feuillets : les fragments solistes auront naturellement tendance à focaliser l'attention, alors qu'inversement, les dispersions globales viendront diluer la forme. Entre ces deux extrêmes, des combinaisons de groupes, homogènes et hétérogènes, assoupliront ce qu'une telle opposition pourrait avoir de systématiquement mécanique : diverses formations en trio, quatuor, etc. tendront soit vers l'identité individuelle, soit vers l'amalgame collectif, avec des effets de ponctuations cadentielles à la manière de l'ancien récitatif.

Moyennant certaines contraintes, les séquences pourront être répétées sous forme de variations, jouant ainsi sur des effets d'anticipation ou de réminiscence. Il est également prévu de restreindre l'effectif, ou de lui adjoindre une bande magnétique, le "collage" *Tempo Libero I* (la partition serait alors présentée sous le titre *Tempo Libero II*). Cette conception de la polyvalence formelle, une improvisation pour chef d'orchestre, s'explique en partie par le pragmatisme de Maderna, acquis au cours de sa longue expérience quotidienne de la direction d'orchestre : la frontière entre le point final mis à la composition et le début du travail de répétition y est abolie.

Robert Piencikowski

### Pierre Boulez, Douze Notations (1945)

- |                       |                             |
|-----------------------|-----------------------------|
| 1. Fantasque - Modéré | 7. Hiératique               |
| 2. Très vif           | 8. Modéré jusqu'à très vif  |
| 3. Assez lent         | 9. Lointain - Calme         |
| 4. Rythmique          | 10. Mécanique et très sec   |
| 5. Doux et improvisé  | 11. Scintillant             |
| 6. Rapide             | 12. Lent - Puissant et âpre |

Voici une dizaine d'années que cette partition a été tirée de l'oubli, à l'occasion d'une série de concerts donnés à Radio France en hommage à Serge Nigg, ancien condisciple de Boulez, et dédicataire du manuscrit. A vrai dire - et contrairement à ce qui a parfois été affirmé - il ne s'agissait pas là d'une "offrande oubliée". Créée par Yvette Grimaud en février 1945, restée inédite jusqu'en 1985, elle avait déjà fait l'objet de remaniements successifs : une première instrumentation dès 1946, puis une musique pour une pièce radiophonique en 1957, enfin les interludes instrumentaux de *l'Improvisation I* sur Mallarmé (Notations 5 et 9). Dans cette dernière transformation, Boulez tire parti du sens du poème ("Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui") pour commenter rétrospectivement le texte musical.

La personnalité du jeune compositeur s'y dessine à l'état embryonnaire : organisation formelle fondée sur un cycle de variations contrastées, structure sérielle circulaire stricte servant de base à des maniements assez souples, tentative d'équilibrer la polyphonie et le rythme, priorité accordée aux qualités acoustiques du clavier. Mais on perçoit aussi ce qui devait par la suite le laisser insatisfait : influences par trop audibles, traits stylistiques mal intégrés au contexte (ostinati à la Bartok, mélodies accompagnées), incohérences structurelles (canons à l'octave), importance exagérée du chiffre douze qui va jusqu'à la notation graphique de chaque pièce (douze mesures chacune). Demeure l'extrême sensibilité au rôle fonctionnel du registre, qui restera une des préoccupations majeures du musicien.

Ces contradictions faisant désormais partie de l'histoire, Boulez s'est plu à se pencher une fois encore sur ce souvenir de jeunesse en le transcrivant pour grand orchestre (seules les quatre premières pièces sont actuellement achevées). Ce n'est pas là un simple "exercice de style" dans lequel le chef d'orchestre peut donner pleine mesure au savoir-faire acquis au contact des vastes formations symphoniques, mais bien une réflexion sur l'art de déployer un développement sur une durée limitée : comment, à partir de figures sonores ramassées, étendre le geste musical dans un espace élargi à l'orchestre. Ce qui s'inscrit dans l'évolution actuelle du compositeur, qui, par-delà les traditionnelles figures thématiques, entend accorder toute son importance à la caractérisation des fonctions acoustiques.

Robert Piencikowski

## Pierre Boulez, Deuxième Sonate pour piano (1946-48)

Avec le *Livre pour Quatuor* (1948-49), la *Deuxième sonate* marque l'apogée de la "première manière" de Boulez, qui, après les essais de mise en équilibre de la polyphonie et du rythme, va se précipiter pour aboutir, au seuil des années cinquante, au sérialisme généralisé de *Polyphonie X* et du *Premier Livre de Structures* (1951-52). Nous sommes loin déjà des tentatives parfois un peu gauches des *Notations*: non seulement la technique dodécaphonique s'y trouve maîtrisée, mais elle est même traitée avec familiarité, le compositeur n'hésitant pas à sacrifier ça et là les mécanismes structurels à l'organicité stylistique, quitte à bousculer l'ordonnance interne au profit d'un meilleur rendement sonore.

On s'est parfois étonné du recours à la forme sonate, respectée jusque dans les schèmes des quatre mouvements traditionnels, de la part d'un jeune musicien qui partait alors en guerre contre les réminiscences historiques des néoclassiques et des dodécaphonistes (les premiers essais critiques de Boulez datent de la même année 1948). Certains se sont même attachés à relever des traits empruntés à d'illustres modèles (Beethoven, Berg). Mais par-delà ces références maintes fois reconnues par l'auteur, il faut y voir l'effort de se défaire des sources dans le moment même où l'on s'y réfère : une sonate "pulvérisée" - semblable en cela au Poème pulvérisé que René Char venait de publier en 1947. La structure sérielle y est morcelée en tronçons afin de se plier au traitement athématique, donnant souvent la priorité à la construction rythmique qu'elle vient manifester acoustiquement.

Sans doute le troisième mouvement, figurant le traditionnel scherzo, est-il le plus conventionnel de tous, avec son alternance régulière de couplets et de refrains - une pause dans le développement, explicable par le fait qu'il fut le premier à être composé (1946). Sous le titre de *Variations-Rondeau*, il était alors dédié à Andrée Vaurabourg-Honegger, alors professeur de contrepoint du jeune musicien. Quant à l'ensemble de la partition, Boulez en avait confié une première copie à un compagnon de route, à la croisée de chemins qui devaient bientôt diverger de manière radicale : John Cage.

Robert Piencikowski

FRFAP-1989-M-16-PG-ES